آليات التصوير
في المشهد القرآني
قراءة في إستطيقا الصورة الأدبية

د.حبيب مونسي*

١- تقديم:

***لقد** أفلح "سيد قطب" في كتابيه: "التصوير الفني في القرآن" و"مشاهد القيامة في القرآن" في الإحاطة بنظرية التصوير، وآلياته التي تعمل في صلب المشهد لإنشاء الصور، وإشاعة ظلالها الدلالية. وهو عمل يحتاج من الباحثين اليوم عودة، تدعمها الرؤى الحديثة في مجالي علم الجمال، وعلم النص، لاستكمالها، وتسطير منطقها الخاص. حتى تغدو نظرية في إمكانها إضاءة الكتابة الأدبية، ومدها بما يجدد ماءها ورونقها.*

وقد أفرد "صلاح عبد الفتاح الخالدي" كتاباً لهذا الغرض، أسماه بـ"نظرية التصوير الفني عند سيد قطب" محاولاً فيه الإحاطة بالأبعاد المفهومية والإجرائية للنظرية التصويرية. فكان عملاً جامعاً بمثابة الأرضية التي يمكن أن تُؤسس عليها النظرية في صياغاتها المتعددة، حتى تشمل مجالي النثر والشعر، وتنفتح على مفاهيم الكتابة الحداثية بما يمدها التصور الحديث من رؤى اكتسبها التجريب الأدبي في الأزمنة الأخيرة. وليس فيما نقدم من رأي - في عمل الباحث - انتقاص من جهده الفذّ، بل نريد للنظرية أن لا تبقى في حدود مبدعها الأول، وأن يكون لها من الصياغة الجديدة مدخلاً حياً للقراءة الأدبية.

*كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس.

٢- القراءة وتقنية المشاهد:

لقد جربت القراءة الشرح، والتفسير، والتعليق، والتأويل، متذرعة بالآليات التي أنتجتها المناهج النقدية على اختلاف مشاربها: نسقية كانت أو سياقية. وعادت لتعترف أن النص يقع دائماً وراء الفعل القرائي الجاد. وأنه مهما توسل به الفعل من تقنيات ومفاهيم، يظل مجرد جهد فردي يصيب ويخطئ، يجني الثمار، وقد يعود خاوي الوفاض، يجر أذيال الخيبة أمام مستغلقات النص، ومناطق العتمة فيه.

وحين نقدم المشهد - من خلال نظرية التصوير - نقدم للفعل القرائي إمكانية أخرى، تتلاقى فيها معارف شتى، تصب بأدواتها في صلب المشهد. فالرسم، والتصوير، والإخراج المسرحي، والتركيب السينيماتوغرافي، والتشكيل الموسيقي.. كلها نشاطات تمد التكوين المشهدي بقسط من معارفها الخاصة التي يمكن استثمارها في فهم المشهد، وقراءة التجاور الحاصل بين صوره. وما قدمه "سيد قطب" من رؤى تتّصل بعمليات التصوير التي تتولاها اللغة - استناداً إلى ما وجد في القرآن الكريم - يسهم بقدر وفير في توجيه إدراك المشهد الفني في أبعاده المختلفة. وكأن الباحث - بما أوتي من رهافة حس، ودقة في الملاحظة - استطاع، منذ زمن أن يتحسس تراسل هذه المعارف فيما بينها لخلق المشهد، وتأثيث مجالاته الدلالية.

لقد أرجع "صلاح عبد الفتاح الخالدي" نجاح "سيد قطب" إلى كونه قد نظر: "إلى القرآن الكريم كوحدة موضوعية، متناسقة متكاملة، وأدرك الرابط العام، والخيط الدقيق المتين الذي يشد جميع آياته وسوره بعضها إلى بعض، بتناسق موضوعي وفني معجز. بينما السابقون من المفسرين والبلاغيين، كانت كل مجموعة من الآيات تكون عندهم وحدة موضوعية مستقلة، بل إن بعضهم اعتبر الآية الواحدة وحدة خاصة، وبعضهم - كالإمام الطبري - اعتبر المقطع القصير من الآية الواحدة وحدة خاصة."[1] واعتبار القرآن الكريم وحدة موضوعية، يحول دون تبديد طاقة النص القرآني بين متفرقات مختلفة، تضيع في اختلافها، وتعددها الحاسة المتذوقة. وليست الوحدة التي يتحدث عنها "الخالدي" في الموضوع الواحد، وإنما تكمن الوحدة في طريقة العرض العامة للمواضيع المتعددة. وكأنها طريقة لا تستمر على وتيرة واحدة - شأن الكتابة العادية - بل تجنح إلى التنويع. ولا عجب إذ أنه: "مع كونه أكثر الكلام افتناناً وتنويعاً في الموضوعات، هو أكثر افتناناً وتلويناً في الأسلوب في الموضوع الواحد، فهو لا يستمر طويلاً على نمط واحد في التعبير، كما أنه لا يستمر طويلاً على هدف واحد في المعاني. ألا تراه ينتقل في السورة الواحدة بين إنشاء، وإخبار، وإظهار، وإضمار، واسمية، وفعلية، ومعنى، وحضور، واستقبال، وتكلّم، وغيبة، وخطاب، إلى غير ذلك من طرق الأداء على نحو في السرعة لا عهد لك بمثله."[2] فإذا أطلقنا لفظ الوحدة على هذا التنوع والتعدد، فلا نريد منها أن تحيلنا على ما شاع في النقد من معيار يفسر الوحدة بالواحدية والانغلاق.

---

(1) - نظرية التصوير الفـ عند سيد قطب.صلاح عبد الفتاح / الدي. ص: ١٤. شركة الشهاب. (د ت) / زائر.

(2) - النبأ العظيم. . مد عبد / دراز. ص: ١٤٤. دار القلم. ط٤. الكويت ١٩٧٧.

بل نريد منها أن تشير إلى تفرد طريقة الأداء وتوحدها بين الطرق المألوفة في الكلام والكتابة.

٣ ـ حقيقة التصوير جمالياً:

لقد ذكر "سيد قطب" في مطلع كتابه: "التصوير الفني في القرآن" أن التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن[1]. ونعتُ الأداة بالمفضلة احتراز من مغبة التعميم الذي قد يفهم منه أن أسلوب القرآن الكريم كله تصوير. غير أن العناصر التي يزجيها لفعل التصوير قد تستغرق أساليب القرآن الكريم في كل أنماطه القولية. لأنها لا تخص التصوير وحده، وإنما تنسحب على الأشكال التعبيرية الأخرى كذلك. ذلك ما نجده في قوله التالي: "فهو يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية. ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة، فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الإنساني شاخص حي، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية.."[2] والمجال الذي يطاله التصوير من خلال هذا التمدد المعنوي والدلالي، يغطي سائر أنماط الفكر والقول. لذلك لا يمكن لنا أن ننظر في التصوير على أنه مجرد تمثيل يقع على هامش الفكرة الأصل. وإنما التصوير تعبير يتموقع في صلب الفكرة ذاتها، سواء لامست جانباً حسياً، أو رامت ملاحقة الظلال المعنوية فيها.

ومنه كان تقديرنا في قلب تصور "سيد قطب" ليغدو المشهد ـ الذي كان عنصراً في التصوير ـ إطاراً يحتوي العمليات التصويرية. وهو شبيه بالقلب الذي اهتدى إليه "بارت" في فكرة "دي سوسير" التي رأت في السيميولوجيا علماً يقع ضمن اللسانيات. فكان أن وجد بارت أن اللسانيات علم يقع ضمن السيميولوجيا العامة. فكانت رؤيته توسعة تتمدد فيها الدلالة عبر حدود اللغة إلى عالم الإشارات غير اللغوية.

ومرد تقديرنا لهذا القلب إلى كون المشهد هو ذلك الإطار العام الذي تنتظم فيه الصور. قد يكون المشهد لواحدة منها، وقد يكون لعدد تتجاور فيما بينها، مشكلة كون مشهدي يستغرق كافة الأساليب التعبيرية المتاحة لتجلية الفكرة التي يروم عرضها. والسورة التي وصفها "محمد عبد الله دراز" وعاين فيها التعدد الأسلوبي، وتعدد المواضيع، وسرعة التنقل.. يمكن تصورها على أنها مشهد عام، أو إطار شامل لجملة من "الحركات" التي تتمخض عنها السورة لتأدية الغرض الديني المتعلق بها.

والجديد عند "سيد قطب" اعتباره العملية التصويرية واقعة في صلب العملية الإنشائية ذاتها. أي أن التصوير ليس عنصراً طارئاً على التعبير، وليس: "حلية أسلوب، ولا فلتة تقع حيثما اتفق، إنما هو مذهب مقرر، وخطة موحدة، وخصيصة شاملة، وطريقة معينة، يفتن في استخدامها بطرائق

(1) ـ *التصوير الف   القرآن. سيد قطب. ص: ٣٢. دار الشروق. (د ت) لبنان.*
(2) ـ *نفس / صدر ص: ٣٢.*

شتى، وفي أوضاع مختلفة، ولكنها ترجع في النهاية إلى هذه القاعدة الكبيرة: قاعدة التصوير."[1] ولا أحسب أن الباحث راح يعدد فضائل الطريقة ـ على النحو الذي صنع ـ من غير أن تكون لكل فضيلة منها موقعها الخاص في العملية التكوينية للتعبير. وبها يكون التصوير ـ بمختلف الوضعيات التي يتخذها ـ أداة العرض القرآني الأولى.

وإذا حاولنا اختصار المسألة التصويرية، حسب الرؤية التي كانت لصاحبها استعنا بما قدمه "صلاح عبد الفتاح الخالدي" في بحثه المذكور، للإحاطة بالفكرة من جميع جوانبها، دون البسط الذي سيستهلك منا قدراً معتبراً من الجهد والحيز. لذلك نحاول مراقبتها من خلال العناصر الفرعية التالية:

٤. حد الصورة:

عندما يتعرض "سيد قطب" إلى الصورة الأدبية ـ خارج النطاق القرآني ـ يميز فيها حدين متقاطعين في طبيعتها التكوينية. حد يوكل إلى الرؤية النقدية، فيكون مقياساً لها. وحد ينصرف إلى الجانب الجمالي الشكلي فيكون معياراً آخر يتم به تعيين الصورة وجوداً في المجال. ومن ثم تكون المقاييس المدرجة بمثابة المؤشرات على اكتمال الصورة من الناحية التكوينية، والجمالية على حد سواء.

تتمثل عناصرها في المقياس النقدي في:

- مفردات الدلالات اللغوية للألفاظ.
- الدلالة المعنوية الناشئة من اجتماع الألفاظ وترتيبها في نسق معين.
- الإيقاع الموسيقي الناشئ من مجموعة إيقاعات الألفاظ، متناغماً بعضها مع بعض.
- الصور والظلال التي تشعها الألفاظ متناسقة في العبارة.
- طريقة تناول الموضوع والسير فيه، أو الأسلوب. إذ أن التنسيق هو الذي يسمح لكل لفظ بأن يشع شحنته من الصور والإيقاع، وهو الذي يؤلف إيقاعاً متناسقاً بين الألفاظ. وظلالاً متناسقة من ظلال الألفاظ.[2] وهي عناصر تتدرج من الصوت المفرد، إلى اللفظ، إلى العبارة، فالأسلوب. وكأنها بذلك تسعى إلى استثمار جميع الطاقات الكامنة في اللغة لإنشاء الصورة، لا تستهين بعنصر مهما كانت ضآلته.

فالإيقاع، والتناسق، والسير في الموضوع، قضايا أسلوبية في أساسها الأول. إلا أنها دوماً في ارتكاز على ما يليها من قدرة الصوت المفرد على شحن الدلالة، والمضي بها في طريق الإيقاع والمعنى معاً. وقد رأينا في بحث سابق كيف يعمل الصوت المفرد على توجيه الدلالة والقصد

(1) ـ التصوير الف   القرآن. سيد قطب. ص: ٣٣.
(2) ـ انظر: نظرية التصوير الف   عند سيد قطب. صلاح عبد الفتاح ا الدي. ص٧٦.

توجيهاً، قد لا يقدر عليه اللفظ البين الدلالة. وكيف يكون اللفظ في ترداداته مَعْبَراً لفهم عميق لطبيعة التعبير المستغلقة.[1] وعندما نعاين طبيعة الصورة - على النحو المعروض - نقف أمام منظومة اللغة وهي تعمل عمل الدواليب فيما بينها، تتبادل الحركة والتأثير. وعليه يكون الاجتزاء بالعنصر الواحد، إخلالاً بسلامة سير المنظومة كلها.

إن الجديد الذي ينضاف إلى طبيعة الصورة في هذا العرض، يتمثل في ملاحظة "طريقة تناول الموضوع والسير فيه" وهي العملية التي - قلنا عنها من قبل - أنها تستعير من الأجناس المتاخمة للأدب تقنيات مستجدة، تمكنها من العرض، والإخراج، والتقديم. فليس يعقل أن نتبين في "طريقة التناول" إلا الأسلوب وحده. كما أننا لا نجد في الأسلوب ذاك الطرف اللغوي الصرف. ولكننا نجد فيه - إلى جانبه - طرائق العرض والإغراء، التي تتذرعها الصورة بغية التأثير والدلالة. وهي طرائق - إن راقبنا عملها جيداً - أحالتنا على فنون الرسم، والنحت، والرقص، والمسرح، والسينما.. وكأن الأسلوب أدخل في عالم الكيفيات منه في عالم اللغة وحدها. ثم إن تذرع الأسلوب بالعلامات، والرموز، والإشارات، يهدف إلى الابتعاد عن محدودية اللغة إلى عالم السمة الشاسع. فالأسلوب في إطار الصورة الفنية استرفاد لكافة التقنيات المتاحة في الفنون الأخرى.

٥. عناصر الصورة:

إنها حقيقة نتبينها حين نلتفت إلى المقاييس الجمالية للصورة الأدبية. لأنها ستجنح بنا سريعاً إلى اصطلاحات فن التصوير، والرسم، وغيرها..إذ هي تستعير منها الأداة والمفهوم حتى تشخص الصورة تشخيصاً بليغاً واضحاً. ومقاييسها في المعيار الجمالي هي:

٦. ١ - التكامل:

وهو القدرة على رسم الصورة بكل جزئياتها الصغيرة التي لا يلتفت إليها الإنسان العادي. يتصيدها الفنان بما أتيح له من تعاطف وتماهي مع الموضوع الفني. ولا يقصد من التكامل حشد الجزئيات في الصورة الواحدة، وكأنها الانعكاس الأمين للواقع مشابهة ومماثلة. بل تصفية العناصر من الشوائب التي تعلق بها، فتكتظ بها الصورة اكتظاظاً مشيناً. والتكامل هو الإبقاء على العناصر ذات التأثير القوي، التي تنوب عن غيرها في مجال الصورة. إنها الحقيقة التي نلمسها من فن الرسم، حين لا تكون اللوحة مجرد انعكاس أمين للمثال، بل ما فيها لا يعبر إلا عن الفكرة التي يقصدها الفنان. وهي على قلتها تأخذ بزمام بعضها لتأدية المراد، ويكون في توزيعها في حيز الصورة دور آخر، يضفي على التكامل بعده الجمالي التعبيري.

٥. ٢ - الزاوية:

وهي المسافة والوضع اللذان يحددهما الشاعر لينظر إلى موضوعه. والزاوية من التأثير في الموضوع بحيث يكون لها القدرة على تغيير شكله ولونه وحجمه. فالناظر إلى الموضوع من زاوية

[1] - *توترات الإبداع الشعري. حبيب مونسي. الفصل الأول. دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران ٢٠٠١ / زائر.*

معينة لا يمكنه إلا مشاهدة الجزء الذي يليه، بالحجم الذي تحدده له المسافة والوضع. وتحريك الزاوية بمقدار معين يغير من طبيعة المنظور والأبعاد، ويخلق في الشيء المرئي شكلاً جديداً.

فإذا تحدثنا عن الزاوية في الكتابة الإبداعية انصرفت الزاوية إلى تحديد وجهة النظر والموقف من الموضوع. وكان منها ما يكون من الزاوية التي تحدد في فن الرسم والتصوير، والتي تحدد للشيء طبيعته المنظورة. فالزاوية في العملية الإبداعية فكرة عن الشيء أو الموضوع، قد تكون قبلية سابقة للعملية ذاتها، وقد تكون تالية تنشأ عن المخالطة والتي يجريها الفنان بينه وبين فكرته وموضوعه. وإنها على الرغم مما قلنا عنها في شأن الرسم، من قيامها بعداً في المسافة، زاويةٌ للنظر. إلا أنها في وضعها ذاك، تحمل هي الأخرى موقفاً من الموضوع. إذ ليس من المعقول أن يقبل الفنان على موضوعه من غير قصد. والقصد هنا هو تلكم القبليات التي تجعله يفاضل بين زاوية وأخرى، متصيداً الظلال التي تؤدي عنه قصده الفني.

إن الزاوية بهذا الاعتبار تحدد في العملية الإبداعية "طريقة التناول، والسير في الموضوع" فهي حين تحدد الرأي والقصد، تحدد الأساليب المناسبة لكل ذلك في المشهد الفني. فيكون منها لون التعبير الذي يؤسلب المشهد أخيراً. وعندما نتعرض إلى التكامل والزاوية، نشاهد كيف يتقاطع محور المقاييس النقدية مع محور المقاييس الجمالية. ومن ثم ندرك أن العملية الإبداعية كل واحد، لا يمكن أن نشهد فيه عمل عنصر من العناصر معزولاً عن عمل العناصر الأخرى. إنه الوضع الذي يعزز في اعتقادنا أننا أمام منظومة محكمة التأليف والحركة.

٥. ٣ ـ الترابط:

تعرض الزاوية من المنظور في الرسم ـ على الأقل ـ عدداً من الجزئيات التي يمكن للرسام عرضها في كليتها، كما يمكن له التغاضي عن بعضها. وفي كثير من الأحيان يكون الرسم اقتصاداً في عدد الجزئيات لأنه يبتعد عن المماثلة وينفر منها. وفي هذه الحالة يدخل مبدأ الترابط ليفرض على الرسام أن يوجد بين الجزئيات المختارة خيطاً من الترابط يشدها إلى بعضها بعض. سواء كان هذا الخيط مادياً أو معنوياً، يحققه التأويل الذي يستخرج من التكامل في الصورة عناصر الربط بين المؤتلف والمختلف فيها.

وحين نلتفت إلى الترابط مبدأً جمالياً، نلتفت إلى الفجوات التي تعمر ساحة الفن عموماً. وكأنها استدعاء للمتلقّي بأن يوجد فيها الترابط المطلوب الذي سكت عنه الإبداع لغرض من الأغراض الإيحائية. فالترابط حينما يكون مقياساً جمالياً، يوحي بظهور أسبابه، كما يوحي بغيابها في آن. فإذا تحقق غيابها من الصورة تولاها التأويل ليجد في مقياس التكامل ما يستدعيه لإثباتها ظناً وتخميناً على أقل تقدير. وهي الخاصية المغيبة في فن الرسم التكعيبي والانطباعي، لأنها متروكة للتلقي يصنع بها رؤيته الخاصة للمنظور المبتدع.

٥. ٤ ـ الإطار:

إنه العنصر المنظم للصورة، الجامع لشتاتها، الملم لشعثها. ولولاه لكانت الصورة أشتاتاً

مجتمعات. وعندما نعاين حجم اللوحات في المعارض قد لا نتساءل عن أطرها، وعن الدور الـذي تؤديه. لأن معرفتنا بفن الرسم لا تتعدى الوقوف أمام اللوحات فيما يشبه الاستحسان الساذج. غير أن الإطار - في أحجامه المختلفة - يحدد الحيز والحجم الذي يجب على العناصر أن تأخذه، والتباعد الذي يفصل بينها. وربما وجدنا في لوحات القرن الثامن عشر، التي تناولـت مـشاهد البرجوازيـة الغريبة اتساعاً، وعاينا في لوحات القرن التاسع عشر التي تناولت الطبيعة إقلالاً في الحجم. فحـين نتدبر ذلك، يرتد بنا الإطار إلى الرؤية التي كانت وراء الأبهة والقصور، وخرجات الصيد. في حين تقف الفكرة في اللوحات المتأخرة بعيداً عن هذا الداعي، لتتحول اللوحة إلى ضـرب مـن الكتابـة تستعير اللون للتعبير عن أحاسيسها. فالموضوع فيها، ليس مستهدفاً أولاً وأخيراً، وإنما الموضـوع مجرد حامل للفكرة التي تحدو يد الرسام، وتختار ألوانه. فلا يجد في نفسه حاجة تدعوه إلى تجويـد العنصر، والسعي وراء المطابقة، بل يكفيه أن يخلق فيه شيئاً من الانطباع ا لذي يحيل على الأصل. إنها الفكرة التي قامت عليها الانطباعية، والتي راحت تهشم النماذج، وتتجاوز المحاكاة، إلـى مـا ينطبع في صفحة النفس من أشكال العالم وأشيائه.

٥ - ٥ - الإيحاء:

ربما يكون هذا هو المقياس الجمالي الوحيد الذي لا يمكن أن يكون مادياً صرفاً. بل هو الروح الساري في المشهد كله، الجاري بين عناصر الصور. لأنه شبيه بالظل الذي تتخذه الأشياء في قيامها أجساماً في حيز المشهد. فالإيحاء هو ما يشع عن المنجز المنتهي من العملية الإبداعية. ولا يتـأتى للصورة الحسنة، إلا إذا قام التكامل, والترابط، والزاوية، والإطار، كل بـدوره داخـل المنظومـة التصويرية، وأثناء التلقي.

إن الإيحاء مرهون بالآخر، متعلق به. يمتح قدرته من اقتدار المتلقي الذي يستطيع أن يشهد في الصنيع الفني عمل المنظومة جملة. ومن ثم يجعله المقياس الجمالي آخر المقاييس التي تنتهي إليهـا عطاءات المقاييس الأخرى. وكأنه بذلك يقيم الصنيع كله على شرط الإيحاء وحده. وإننا حين نقـف أمام الصورة الفنية - مهما كانت مادة وسيطها - لا يريد منا الفن أن نصدم بالعناصـر وحـسنها وحدها، ولا أن نقف عند عتبة الرؤية الخارجية وحسب. وإنما يريد منا أن نتملى الإيحاء المنبعـث منها: "فالمحتوى الكامن قائم فيما صنعه الفنان فعلاً، بالإضافة إلى ما ظن أو عزم على أنه سيصنع. فهو يفعم حضور الصورة الفيزيائي. ولكن السبيل إلى إيجاده هـو ملاحظـة المعـاني التوضـيحية والجمالية معاً، إلى أن تتبين. ولحظة تبينها. قد يتبدى المحتوى الكامن."[1]. ومن ثم يشترط الإيحاء المشاركةَ التي تأتيه من تعاطف المتلقي وتماهيه مع الصنيع الفني في الطرف المقابل[٢].

٥. ٦ - التناسق:

يشير "سيد قطب" في رؤيته النقدية، إلى أن "التناسق" ضرب من التهيئة يقيمها الأديب لألفاظـه

(1) - آفاق الفن. ألكسندر إليوت. (ت) إبراهيم ج / إبراهيم ص: ٤٧. / ؤسسة العربية للدراسات والنشر.ط٤.
(2) - انظر: نظرية التصوير الفـ عند سيد قطب. صلاح عبد الفتاح / الدي. ص: ٧٥. ٧٦ ١٩٧٩. بـ وت.

في إطار من النسق العام، الذي يحدده التعبير في المشهد[1]. وكأن التهيئة إتاحة للمجال أمام الألفاظ كي تشع بما فيها من دلالات وإيحاءات. حتى تتمكن من التساوق مع الجو العام الذي تنبع منه توترات الإبداع أصالة. غير أننا لا يمكن أن نفهم التناسق بعيداً عن البعد المادي الذي تقدمه الأشياء من خلال "تناسق" أجزائها حين تتبدى معتدلة في صفاتها. فيكون التناسق فيها مقادير تلحق الأجزاء في البناء العام للشيء. والتناسق ـ بهذا المعنى ـ يفضي حتماً إلى "القصد" مادام القصد هو الاستواء لغة. والاستواء تكامل بين العناصر في أبعادها المادية والمعنوية.

وإذا كنا قد فهمنا عن "سيد قطب" مراده من التناسق في معنى التهيئة، كان لنا منه التوافق بين التعبير والألفاظ المختارة له، وبينه وبين الأساليب المتخيرة. وبينهما وبين طرائق السير في الموضوع. إن التناسق وهو يقدم هذه التشكيلة من العلاقات الدقيقة، يكون في نهاية الأمر تلك العبقرية التي يتفرد بها كل مبدع على حدة. حين يجعل من صنيعه وحدة، إذ أنت نظرت إليها من جميع جوانبها فلن ترى فيها خللاً ولا عيباً. وكأنها صبت في قالبها ذاك صباً محكماً. وهو في الكلام: "الصيغة التي تتوافر فيها وحدة من الانسجام، في صورة أخاذة تسترعي الانتباه، وتريح الحواس، وتتماشى والذوق الرفيع، بحيث لا خلل ولا فوضى، بل تراص والتحام في فن بديع." [2] بيد أن ما يشير إليه تعريف الصيغة يوحي أن الجمال لا يتحقق إلا في الحسْن وحده، وأن المشهد الذي يتعرض إلى غير الحسْن، ولا يريح النفس، ولا يرضي الأذواق.. ليس له حظ من الجمال.

إنها الفكرة التي يمكن أن ننتهي إليها، ونحن نقلب صياغة هذا التعريف. غير أن المتفحص لمشاهد القرآن الكريم، يجد أنها لم تقدم فقط ما تسترَوحه النفس، وتلتذ به، بل قدم ما يرجها رجاً عنيفاً، ويرفع إليها ما يبعث فيها الرجفة تلو الأخرى، وما يجعلها تقشعر خوفاً، وتتململ حرجاً. والجمال في كل ذلك يقف عند عتبة العرض وحده، مهما كانت طبيعة الموضوع: جميلاً كان أو قبيحاً. فالمشهد لا يتأثر بهذا وذاك، ولكنه يتأثر بالفكرة التي تحملها الصورة إلى عين المتلقي. وكلما كان الوقع فيها شديداً: شدة لذة، أو شدة رجة، فقد أدى المشهد وظيفته التي أنيطت به.

كانت منهجية "سيد قطب" في معالجة مسألة "التناسق" تفرض عليه أن يبدأ بألوان التناسق التي اهتدى إليها علماء التفسير، والبلاغة، والإعجاز، في مقاربتهم للنص القرآني. ولكنه يشير إلى أن عدم التفاتهم إلى مسألة التصوير حالت دون تلمسهم حقيقة التناسق القائم فيه، على ضرب من الدمج بين أفقين متباعدين. فعلماء التفسير، والبلاغة، والإعجاز، توقفوا عند أشكال أخرى من التناسق، يلخصها في النقاط التالية:

- التنسيق في تأليف العبارات، بتخير الألفاظ، ثم نظمها في نسق خاص.
- ملاحظة الإيقاع الخاص الناشئ من تخير الألفاظ ونظمها في نسق خاص.

---

(1) ـ انظر: النقد الأد . سيد قطب. ص: ٣٦ دار الشروق. (د.ت). لبنان.
(2) ـ الإعجاز الف القرآن. عمر السلامي. ص: ١٣٦. نشر وتوزيع عبد الكر بن عبد ا . تونس ١٩٨٠.

ـ التعقيبات المتفقة مع السياق، كأن تجيء الفاصلة: ﴿وهو على كل شيء قدير﴾، بعد كلام يثبت القدرة. والفاصلة: ﴿إن ا عليم بذات الصدور﴾ بعد كلام في وادي العلم المستور.

ـ التسلسل المعنوي بين الأغراض في سياق الآيات، والتناسب في الانتقال من غرض إلى غرض.

ـ وأعلى ما انتبهوا إليه هو التناسق النفسي بين الخطوات المتدرجة في بعض النصوص، والخطوات النفسية التي تصاحبها[1].

وعندما يلتفت "سيد قطب" إلى التناسق في إطار من التصوير، يكتشف فيه أبعاداً جديدة، تتصل بهذه الآلية في إنتاج الدلالة والظلال معاً. وهي عنده على النحو التالي:

ـ تناسق التعبير مع الحالة المراد تصويرها. فهو يساعد على إكمال معالم الصورة الحسية والمعنوية. وهذه خطوة مشاركة بين التعبير للتعبير، والتعبير للتصوير. ومثالها: ﴿إن شر الدواب عند ا الصم البكم الذين لا يعقلون﴾ فالدواب في الآية يشمل معناها اللغوي الحيوان والإنسان معاً. غير أن ما يلحقها من نعت الصم والبكم يعرض بالغافلين الذين لا ينتفعون بالهدى. وكأن التعبير يساير الصورة من حيث التركيز على الحيوانية والغفلة معاً.

ـ استقلال اللفظ الواحد برسم الصورة الشاخصة. وهذه خطوة أخرى في التناسق. خطوة يزيد من قيمتها أن لفظاً مفرداً هو الذي يرسم الصورة، تارة بجرسه الذي يلقيه في الأذن، وتارة بظله الذي يلقيه في الخيال، وتارة بالجرس والظل جميعاً. ومثاله: ﴿اثاقلتم﴾ في قوله تعالى: ﴿يا أيها الذين آمنوا مالكم إذا قيل لكم انفروا في سبيل ا اثاقلتم إلى الأرض.﴾. فيتصور الخيال ذلك الجسم المتثاقل، يرفعه الرافعون في جهد، فيسقط من أيديهم في ثقل. إن في هذه الكلمة "طناً" على الأقل من الأثقال. ولو أنت قلت: تثاقلتم لخف الجرس، ولضاع الأثر المنشود، ولتوارت الصورة المطلوبة التي رسمها هذا اللفظ، واستقل برسمها.

ـ المقابلات الدقيقة بين الصور التي ترسمها التعبيرات. ومثالها: ﴿ومن آياته خلق السموات والأرض وما بثّ فيهما من دابة، وهو على جمعهم إذا يشاء قدير﴾. فصورة بث الدواب، وصورة جمعها تلتقيان في سطر، بينما الخيال نفسه يكاد يستغرق مدى أطول في تصورهما: واحدة بعد الأخرى.

ـ التقابل بين صورتين حاضرتين، بل بين صورتين: إحداهما حاضرة الآن، والأخرى ماضية مع الزمان. حيث يعمل الخيال في استحضار هذه الصورة الأخيرة ليقابلها بالصورة المنظورة. ومثالها: ﴿خلق الإنسان من نطفة، فإذا هو خصيم مبين﴾. والصورة الماضية هي صورة النطفة الحقيرة، وبين الصورتين مسافة بعيدة يراد إبرازها لبيان هذه المفارقة في تصرف الإنسان. ولهذا جعل الصورتين متقابلتين، وأغفل المراحل بينهما، لتؤدي المفارقة

[1] ـ انظر: *التصوير الف القرآن. سيد قطب. ٧ ص: ٧٢. ٧٣.*

الواضحة هذا الغرض الخاص، بالتقابل التخييلي بين حال وحال[1].

٥. ٧ ـ الظلال:

يكتسب "الظل" في فن الرسم، بعداً دلالياً خطيراً، حيث لا يمكن تصور العناصر قائمة في حيز الصورة من غير أن تكون لها ظلالها الخاصة. وليس الظل في هذا الفن ما يمتد على الأرض في الطرف الآخر من منبع الضوء، ولكن الظل ما يكتنف ـ كذلك ـ بعض ملامح العناصر انطلاقاً من الزاوية الرؤية التي تباشر العنصر والموضوع معاً. فيكون الظل شدة في اللون وقتامة، أو يكون تلاشياً وانفتاحاً. وعليه يكون في الظل ما يكون في تدرج الألوان من القاتم المعتم إلى الفاتح الذي يغزوه البياض من كل ناحية. ولا يفهم أبداً من الظل ـ في فن الرسم ـ أن يكون لونه أميل إلى السواد المحض، أو الرمادي الغامق..

وحين نأتي إلى "الظل" في دلالات الألفاظ، فلسنا نقصد فيها بعداً واحداً، يحدده ظل واحد، وإنما نقصد ما يلي التدرج اللوني في الرسم. فيكون الظل ظلالاً، تمتد.. أو تتراكب.. أو تتقاطع.. بحسب الحقول الدلالية التي تفتحها الدلالات، وتراسلها عبر مسافات التأويل. فكل لفظ ـ حسب ما تقتضيه نظرية الحقول الدلالية ـ ينفتح على ظلال خاصة. إما أن يكون بناؤها مطّرداً في اتجاه واحد، وإما أن يكون منشعباً إلى اتجاهين متدابرين.

وخير مثال نسوقه لتبيان هذه الحقيقة مشاهد من القرآن الكريم: قوله تعالى: ﴿واشتعل الرأس شيبا﴾ (مريم ٤) فإننا نحاول ملامسة الظلال الممتدة من الألفاظ إلى الغايات الدلالية، نحاول في حقيقة الأمر ملامسة الخطاب الكامن وراء الآية الكريمة. ذلك أن تحديد الظلال المتراكبة في كلٍ من "الاشتعال" و"الشيب" يقدمها لنا على النحو التالي:

ـ الاتجاه الأول: اتجاه القوة.

الاشتعال	الشيب
القوة	الوقار
التوهج	الاكتمال
الجنس	التمكن
الشدة	الحكمة

ـ الاتجاه الثاني: اتجاه الضعف.

الرماد	الشيخوخة
الخمود	الوهن
الاحتراق	الضعف الجسدي

[1] ـ نفس/ صدر. ص: ٧٥ / ٧٨.

الضعف الجنسي	اليأس

فإذا كنا لا نعرف سياق الآية الكريمة، فإن الظلال التي تتراكب في الألفاظ ـ على النحو الذي رأينا في الاتجاهين معاً ـ توحي لنا أننا أمام موقف إما أن يفهم في تداعيات معاني القوة والتمكن، فيكون من الظلال ما يوحي بها. وإما أن يفهم في تداعيات معاني الضعف والوهن. حينها لا يكون الإخبار عنها بهذه الصياغة الرائعة إلا تجاوزاً لما فيها من سطح إلى ظل من ظلالها البعيدة على سبيل الاستعارة أو التكنية.

وإذا قدم لنا السياق قصة سيدنا زكريا ـ عليه السلام ـ وهو يتردد على مريم ـ عليها السلام ـ فيجد عندها من فاكهة الصيف في الشتاء، وفاكهة الشتاء في الصيف، فيسألها عن مصدرها، فتجيبه بما عرضه ا ـ عز وجل ـ في كتابه قائلاً: ﴿كلما دخل عليها زكريا المحراب وجد عندها رزقاً، قال يا مريم أنى لك هذا، قالت هو من عند ا ، إن ا يرزق من يشاء بغير حساب﴾. (آل عمران ٣٧). ولم تكن المعاينة واحدة، بل تكررت عدة مرات، وقد تكون سنوات. فيها من الإعداد لمريم ـ عليها السلام ـ ذاتها، لقبول جديد يطرأ عليها في مستقبل الأيام. واستدراجاً لزكريا ـ عليه السلام ـ نحو الطلب. ولما أيقن أن ا ـ عز وجل ـ يعطل القوانين التي أودعها في الكون إذا شاء، لخلق المعجزات.. هنالك دعا زكريا ربه.. وفي لفظ "هنالك" تمدد زمني يشع من اللفظ ذاته، موحياً بتكرار الملاحظة أمام عينيه.

لقد شاخ الرجل، وليس له من الذرية من يخلفه، وامرأته عاقر.. لقد اجتمعت فيه كافة أسباب انقطاع الأثر والولد.. وليس أمامه إلا أن يعطل ا ـ عز وجل ـ القانون الساري على أمثاله. إنه يشهد في الرزق الذي تصيب منه مريم، آية التعطيل والمعجزة. فلم لا يكون له هو الآخر نصيباً من رحمة ا ؟ هنالك.. دعا..

إن العبارة التي اشتملت على الدعاء، وخصت العجز عن الإنجاب، لم يكن فيها شيء من ذلك تصريحاً، وإنما أوكلت الصياغة كل ذلك إلى ظلالها الممتدة من اللفظ إلى القصد الكامن وراءها.. إنه خطابها الخاص. فالشيخ يريد أن يقول لربه أنه أصبح عاجزاً جنسياً، عجز الكبر والوهن، وأن امرأته ـ زيادة على ذلك ـ عاقر.

وأن فعل المعجزة لن يتوقف عنده، وإنما لابد له من أن يمتد إلى زوجه كذلك. فكان سياق التعبير قبلاً: ﴿قال رب إني وهن العظم مني..﴾ وخص العظم بالوهن لأنه سماك الجسد: "والوهن الضعف، وتخصيص العظم لأنه دعامة البدن، وأصل بنائه، ولأنه أصلب ما فيه. فإذا وهن كان ما وراءه أوهن، لأن المراد به الجنس."[1] لذلك امتدت معجزة ا ـ عز وجل ـ إلى زوجه فأصلحها، وأعاد إليها خصوبتها.

إن الظلال سواء تحركت في اتجاه القوة ـ وهو ما لا يستدعيه السياق في الآية الكريمة ـ أو

(1) ـ *تفسير البيضاوي. البيضاوي. ج٤. (ت) عبد القادر عرفات العشا حسونة. ص: ٤. دار الفكر١٤١٦هـ/ ١٩٩٦ بيروت.*

اتجهت إلى معاني الضعف، فإنها تؤدي بذلك وظيفة النطق بالمسكوت عنه الذي يتوارى خلف حجب الحياء في دعاء زكريا ـ عليه السلام ـ من ربه. فيكون المشهد، زيادة على حمله الغرض التعبيري الذي أنشئ من أجله، يحمل مسحة أخلاقية كبيرة في أدب الدعاء، بشكل خاص، وأدب الحديث بشكل عام. مادام في الاستعمال اللغوي متسع لمثل هذه الظلال في تأديتها ما لا يؤديه التصريح من غير إحراج وضيق.

❑❑❑